

**VIDA EN PRESENTE.
SEMBLANZAS DE LOS PERSONAJES COTIDIANOS
EN ROMA, CIUDAD ABIERTA¹**

PABLO FERRANDO GARCÍA
Universitat Jaume I de Castelló

“¿Y cómo se titula el libro –preguntó don Quijote.
La vida de Ginés de Pasamonte –respondió él mismo.
¿Y está acabado? –preguntó don Quijote
¿Cómo puede estar acabado –respondió él-, si aún no está acabada mi vida”
Don Quijote de la Mancha, Miguel de Cervantes

Resumen:

Mi comunicación pretende abordar las estrategias dramáticas y narrativas operadas en la caracterización de los protagonistas de este emblemático filme. Por medio de la minimización del relato apreciamos un proceso de conocimiento mediante la experiencia del mismo devenir visual. De este modo el espectador no opera sobre unas expectativas dramáticas sino sobre el saber inferido por la vivencia de las imágenes. El acto enunciativo se produce a través de la mirada y no con el juego retórico de la narración. Esto explica porqué sabemos tan poco sobre sus personajes, sólo podemos adivinar o intuir aquello que muestra el narrador implícito a través de los diálogos y los gestos. Se presentan a los representantes de la lucha antifascista a través de tres figuras narrativas del pueblo oprimido: un ama de casa, un ingeniero comunista y un cura. Los personajes principales de la película manifiestan un humanismo laico y contribuyen a una sobrelectura metafórica a través de la iconología cristiana en las tribulaciones del pueblo oprimido.

Palabras clave: Devenir, lógica de vida, fenomenológico, referentes, humanismo, iconología cristiana, revelación.

Title: BIOGRAPHICAL SKETCHES OF ROMA, CITTÀ APERTA'S DAILY CHARACTERS

Abstract:

My presentation seeks to address the dramatic and narrative strategies operating in the characterization of this emblematic film's main characters. The minimization of the story allows us to appreciate a process of knowledge through the experience of its ongoing visual

¹ La presente comunicación se enmarca en el Proyecto *Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos*, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

materialization. In this way the spectator doesn't operate based on dramatic expectations, but on the knowledge acquired through the ongoing scenes. The expository act takes place through watching images instead of through the rhetorical game of narration. This explains why we know so little of the characters: we can only guess or sense what the narrator shows us through dialogues and gestures. The representatives of anti-fascist struggle are presented through three narrative figures of oppressed people: a housewife, a communist engineer and a priest. The main characters of this movie manifest a lay humanism and contribute an additional metaphoric interpretation - through Christian iconology - of the tribulations of the oppressed.

Keywords: Ongoing, life's logic, Christian iconology, concerning, humanism, anti-fascist struggle oppressed, reveal.

EL PRESENTE COMO MATERIA BIOGRÁFICA

En 1971, Roberto Rossellini acudió a un programa llamado *El invitado del domingo* (*L'Invité du dimanche*), realizado por Claude Jean-Philippe, para ser entrevistado en la primera cadena francesa. La primera parte de dicho espacio televisivo estaba dedicada a la filmografía del cineasta y éste repetía una y otra vez los mismos gestos: se tapaba los ojos o se daba la vuelta cuando presentaban imágenes de sus películas. Al darse cuenta el presentador del rechazo de Rossellini por rememorarlas le preguntó el motivo y la respuesta fue simplemente que no le gustaba mirar hacia atrás ya que le incomodaba revisar el trabajo hecho en el pasado. Añadió, además, su preferencia por centrarse en el presente y disfrutar de cada momento. Le disgustaba volver a sucesos ya acaecidos. Esta actitud responde, en buena medida, al vitalismo del realizador y dicho carácter puede rastrearse, igualmente, en sus películas, en la fuerza que irradian las imágenes, porque su máxima preocupación fue asumir el cine como una experiencia vital, pero la vivencia debía ir acompañada de una reflexión ética sobre las personas y la realidad del momento. De este modo, cada etapa profesional de Roberto Rossellini ha supuesto el testimonio de su propio itinerario biográfico. *Roma, ciudad abierta* significó la feliz confluencia de dos circunstancias: abandonar la opresión del discurso fascista entendido como mera plataforma propagandística y disponer de una mayor libertad que le permitiera sintonizar con las percepciones de la realidad del momento.

Esta anécdota nos ha servido para ilustrar su desapego por una visión nostálgica del pasado vital. Por otro lado su entusiasmo por vivir en el presente nos permite comprender cómo se construyen sus personajes en sus trabajos televisivos y sus películas. Hay una inclinación ética en buscar la

verdad, tanto en los minúsculos hábitos cotidianos como en los gestos históricos decisivos y tal empresa está orientada hacia fines humanistas y didácticos. En este sentido, *Roma, ciudad abierta* obedece a la misma premisa. Cuando nos adentramos en sus estrategias dramáticas descubrimos que los referentes de la biografía de los protagonistas se encuentran en el conocimiento que tenemos de los personajes reales. Sin embargo no es el único material con el que han contado los responsables de esta emblemática película para crear la semblanza de los protagonistas, también se han aprovechado algunas experiencias vividas a lo largo del rodaje pues Rossellini siempre consideraba que éstas podían constituirse en un fiel documento de su propio film. Por lo tanto, a lo largo de nuestra propuesta vamos a ir bordeando el perfil biográfico de unas figuras narrativas motivadas por la presencia de los actores que, a su vez, recreaban a personas de carne y hueso.

LA LÓGICA DE LA VIDA: IMÁGENES EN PRESENTE CONTINUO

La Real Academia Española recoge la acepción de biografía como la “historia de la vida de una persona”². Ahora bien, el término historia conlleva, de manera implícita, el pretérito y Rossellini, tal y como ya hemos apuntado antes, rechaza cualquier mirada al pasado. Sin embargo, sí que respeta el presente como formación de la trayectoria vital de sus personajes. Roberto Rossellini expone los acontecimientos adoptando una distancia sin ofrecer una mirada subjetiva de los personajes. De ahí que sus imágenes les confieran, como señala Abbas Kiarostami, una “lógica de vida.”³ Esta lógica de vida a la que alude Kiarostami, nos hace comprender por qué Hitchcock se encuentra, en el extremo opuesto a los presupuestos filmicos de Rossellini⁴ El cineasta romano permite transferirnos, a través de la vastedad del entorno cotidiano, una serie de instantes en los cuales se produce la emergencia de una revelación. Por medio de la minimización del relato apreciamos un proceso de conocimiento mediante la experiencia del mismo devenir

² VV.AA.: *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Madrid, Espasa Calpe, 1992, Tomo I, p. 293.

³ Declaraciones vertidas en los extras del lanzamiento comercial en DVD de *El chico* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921) del sello MK2.

⁴ El propio cineasta británico confirmaba este alejamiento en sendas entrevistas. Recordemos que a François Truffaut le planteaba, en *El cine según Hitchcock*, su preferencia por amoldar los personajes a la historia y no al contrario. Por otra parte, la edición conmemorativa que comercializó la Universal en DVD de *Psicosis* presenta, entre los materiales adicionales, el programa televisivo *Maestros del cine*, donde Pia Lindstrom entrevistaba a Hitchcock. En ella también el célebre realizador aludía a su desinterés por contar sucesos cotidianos. Ver en *The Hitchcock Legacy*. Universal.

visual. Se trata de un fluir subterráneo del mundo que aflora en las imágenes capturadas sin un aparente control filmico predeterminado. La modernidad de Rossellini radica en una puesta en escena basada no tanto en la narración como en la captura de la realidad. De este modo el espectador no opera sobre unas expectativas dramáticas sino sobre el saber inferido por la vivencia de las imágenes. El mismo afloramiento de la verdad se deriva, según Kracauer, de una calidad cinemática, o sea, de esa permeabilidad entre el mundo real con aquello que es mostrado en las imágenes. Por tanto el cine de Rossellini tiene una explícita vocación ontológica por adherirse a la literalidad de las cosas y sólo a ellas. En este sentido cabe hablar de un cine en primer grado, de las cosas en su desnudez. Así, Rossellini procura mostrar imágenes que transpiren verdad al ser testigos de una verdad emergente y poder dotarla de experiencia vital para el espectador durante la misma proyección. Nos encontramos, pues, ante una narración fenomenológica en la cual desaparece la figura demiúrgica del narrador gracias al recurso de la focalización externa. Dicha técnica narrativa se encuentra más cerca de la escritura objetiva, del documental, porque a Rossellini le interesa más el mostrar o describir situaciones que el hecho mismo de narrar. El acto enunciativo se produce, entonces, a través de la mirada y no con el juego retórico de la narración.

Esto explica por qué sabemos tan poco de los personajes, ya que el cineasta no ejerce de instancia omnisciente, sino como observador; sólo podemos adivinar o intuir aquello que muestra el narrador implícito a través de los diálogos y los gestos. La vida de los personajes cotidianos que se despliegan en este relato coral es recreada a través de la experiencia de los responsables de la película: Roberto Rossellini, Sergio Amidei y Federico Fellini, estos últimos autores del guión y ayudantes de realización. En ella se busca a los representantes de la lucha antifascista a través de tres figuras narrativas del pueblo oprimido: un ama de casa, un ingeniero comunista y un cura. La burguesía romana es la única que ha sido omitida en este fresco social contemporáneo por su tácita complicidad con los fascistas italianos y los nazis. La omisión de la clase acomodada bien podría considerarse en una implícita y silenciada denuncia hacia ésta. A la hora de definir Gianfranco Bettetini la puesta en escena afirma que son tan importantes todos “los elementos presentes en la proyección de la película” como “los explícitamente ausentes (toda exclusión implica una selección) o escondidos”⁵. En este caso la ausencia de la burguesía romana queda patente en las vistas panorámicas que abren y cierran el film. Estos planos generales de la ciudad

⁵ BETTETINI, G.: *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p.123.

muestran los alrededores de la *Basilica de San Pedro*, el lugar emblemático donde reside dicha clase social. Si tenemos en cuenta que la película pretende mostrar un fresco de la capital romana podemos inferir que, pese a la intención de recrear todo el tejido urbano, queda todavía más clara la ausencia de dicho *status*.



Fig. 1. Plano de apertura



Fig. 2. Plano de clausura

DE PERSONAJES DE FICCIÓN A PERSONAS VIVAS

Por otra parte, una de las particularidades más señaladas de la naturaleza específica del realismo social cinematográfico ha sido la ausencia de actores profesionales y el *neorrealismo* italiano no se eximió de esta singularidad. Dicha tendencia cinematográfica ha llegado, incluso, a ser objeto de uno de los clichés más mencionados. Sin embargo, y como indica André Bazin, debiera hablarse de un gesto denegatorio de la concepción del *star-system*, tan arraigado en la industria hollywoodiense y exportado a otros países, así como del empleo sistemático de una “amalgama de intérpretes”⁶. Esta disparidad de actores debe entenderse como la habilidad pragmática (generalmente efectuada por el realizador) de moldear o de integrar a una serie de profesionales junto a unos figurantes improvisados que han sido escogidos, casi azarosamente, por sus características físicas y/o biográficas. Una elocuente ilustración al respecto la encontramos en la personal decisión de Vittorio De Sica de prescindir, en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de Cary Grant como obrero en paro. Al parecer⁷, una firma americana ofreció la posibilidad de darle el papel principal a la famosa estrella hollywoodiense con objeto de distribuir mundialmente la película. Pero, no hay nada más absurdo que tal propuesta pues

⁶ BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?* Madrid, Ed. Rialp, 1990, p. 293.

⁷ SADOUL, G.: *Dictionnaire des Films*. Paris, Editions du Seuil, 1967, p. 273. De Laurentiis quiso contratar también, por idénticos motivos, a Cary Grant como protagonista en *La dolce vita* (1960) pero Fellini se negó rotundamente pues quería a Marcello Mastroiani. Véase en PIRRO, U.: *Celuloide*, Madrid, Libertarias, 1990, p. 261.

contravenía plenamente los criterios estéticos y discursivos cinematográficos del movimiento neorrealista.

Debemos precisar que ese rechazo por aceptar a las estrellas, en las fechas en que comenzara el *neorrealismo*, obedece a la práctica de olvidarse del registro dramático a que estaban acostumbrados con el fin de evitar una imagen preconcebida de los personajes encarnados por estos intérpretes. No olvidemos, también, que una buena parte de la construcción imaginaria provenía de las mismas referencias biográficas de la estrella para convertirla en un personaje de mayor entidad humana. La elección de contratar a actores profesionales en algunas de las producciones neorrealistas, en realidad, responde sobre todo, a la necesidad de avalar la producción en la taquilla, aunque también se debe a la exigencia de transmitir verosimilitud con el fin de canalizar su oficio con la puesta en escena y naturalizar de la mejor forma el personaje. En *Roma, ciudad abierta*, los dos actores principales (Anna Magnani y Aldo Fabrizi) provenían de la revista y del vodevil, por lo que sus actuaciones ligeras y cómicas estaban muy lejos de los trágicos papeles que iban a encarnar en la película de Rossellini. También podemos señalar a Harry Feist (el actor que finalmente interpretaría al mayor Bergman) y a Giovanna Galletti (Ingrid, la colaboracionista nazi) como otros ejemplos profesionales. El primero citado era un bailarín austriaco que, cuando se preparaba la película, intervenía en la misma revista teatral de Anna Magnani. Sin embargo, pese a que advirtieron, tanto Sergio Amidei -que fue el primero en reparar en él según Ugo Pirro⁸- como Roberto Rossellini, las escasas dotes interpretativas, por su afectado registro teatral, sí convinieron Amidei y Rossellini que el rostro germánico, hierático y duro, al igual que sus ondulantes andares de bailarín afeminado, constituían los rasgos más adecuados para la encarnación del mayor Bergmann. En cuanto a Giovanna Galletti, según el autor de *Celuloide*, fue una actriz de comedia conocida en la época y elegida por la misma razón que Harry Feist, es decir, por su rostro: una cara cuyos rasgos poco latinos presentaban un perfil cortante y una ceñuda mirada.

Así pues, la mayoría de los intérpretes, ya fueran profesionales o no, se escogieron por el aspecto singular de sus rostros. Rossellini era muy tajante en esta consideración, aunque creemos que no es una particularidad suya. Tanto Federico Fellini como Vittorio De Sica, han sido realizadores que igualmente recogían de las calles a ocasionales figurantes para sus películas. No debemos

⁸ PIRRO, U.: *Op. cit.*, pp. 211-214.

olvidar tampoco que las producciones realizadas en la postguerra se hacían con escasos recursos industriales y a veces tenían que contar con un presupuesto ínfimo, por lo que al pretender contar las historias de la calle era bastante razonable recurrir a personas cotidianas para reducir el presupuesto. Según nos cuenta Bazin ⁹, los protagonistas de *El limpiabotas* (*Sciuscià*, 1946), habían sido rescatados por De Sica en los barrios populares. La chica protagonista de la primera historia de *Paisà* era una joven analfabeta que encontró Roberto Rossellini en los muelles durante el rodaje.

Rossellini siempre rodaba con una figuración ocasional, contratada en los mismos lugares en los que filmaba, por lo que no le preocupaba en absoluto el bagaje cinematográfico que pudieran tener. Eran sus cuerpos, sus miradas, sus ademanes o andares lo que le animaba a seleccionarlos. Uno de los rasgos notables que comporta la interpretación de los actores en *Roma, ciudad abierta* se basa en recrear a los personajes reales. Desde Pina (Ana Magnani) hasta los niños están ideados a partir de acontecimientos sucedidos en la ocupación. La biografía de dichos personajes está recogida a partir de una serie de referentes históricos que el espectador contemporáneo a la película conocía muy bien. Veamos el origen de cada una de las figuras fundamentales de la narración.

LA VIDA EXTRAORDINARIA DE PERSONAS DE LA CALLE

El personaje de Pina (Anna Magnani), está inspirado en el episodio de Teresa Gullace, la mujer encinta asesinada por los alemanes en la avenida Giulio Cesare, frente al cuartel de la 81ª Infantería, al intentar oponerse a una redada, lugar donde fue asesinado su marido. Esta crónica era muy conocida por la Resistencia romana y Giuseppe De Santis tuvo el proyecto, bajo el título provisional de G.A.P., de reconstruir igualmente este hecho con mayor detalle¹⁰. Pero también se inspiró Sergio Amidei en una anécdota ocurrida durante el rodaje y que sugirió a Rossellini para incorporar a la película. Al parecer, mientras estaban rodando una escena en el interior de la iglesia del Trastevere, la iglesia de Santa Elena, apareció el amante de Anna Magnani, Massimo Serato, un actor de teatro y cine entre cuyas intervenciones más destacadas cabe señalar *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946), *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950) o *El Cid*

⁹ BAZIN, A.: *Op. cit.* p. 294.

¹⁰ RONDOLINO, G. : *Rossellini*, Torino, Utet, 1989, p .75.

(Anthony Mann, 1961). La actriz, al enterarse de la llegada de su novio, fue en su busca para insultarle y pegarle creyendo que la traicionaba después de varios días sin tener noticias suya. Ambos se enzarzaron y entre los colaboradores de la película procuraron calmar los ánimos de la pareja. Tras conseguir que Serato se alejara del *set*, la actriz fue a la calle a encontrarse de nuevo con él, pues aún no había desahogado su rabia. Y, mientras la camioneta de producción llevaba al novio, la actriz comenzó a correr tras el vehículo profiriendo insultos contra él¹¹.

Los primeros apuntes que tenemos de Pina son reflejados a partir de la cuarta secuencia de la película, cuando irrumpe por primera vez entre otras mujeres anónimas, en medio del tumulto de una panadería. Ella está embarazada y ha sido reprendida por el brigadier al arriesgarse en el motín, pero no se amedrenta. En esta secuencia emerge la figura individual, entre el grupo de vecinas, que lucha por sobrevivir en el día a día de la posguerra. Durante la siguiente secuencia, a modo de ejercicio retórico, volvemos a encontrarnos en similares circunstancias. Pina llega a su casa, acompañada por el brigadier y éste insinúa que lo obsequie con algo de su rapiña en el horno. Como gesto solidario, le ofrece dos bollos. El rostro de la mujer muestra fatiga en el momento de mirar un edificio destruido y este plano subjetivo de ella bien puede entenderse como una metáfora visual del estado anímico de la población. José Luis Guarner se expresaba en los mismos términos al señalar el paralelismo entre los héroes torturados y muertos (Pina, Manfredi y Don Pietro) y la imagen de la casa convertida en figura metafórica “de toda una ciudad sumida en el dolor.”¹²

Al llegar a la casa de Pina advertimos su origen humilde. Por lo tanto, antes que sepamos más cosas de la mujer, tomamos conciencia de un sentimiento solidario hacia los débiles, así como de su fuerte temperamento. A continuación, conoceremos a Pina en su intimidad, al mismo tiempo que a Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero). En la secuencia de presentación de ambos, comprobaremos la ausencia de tiempos muertos y ello está buscado de forma intencionada. Es como si hubiera intención de transmitir la fugacidad del presente que no cesará de sufrir cambios, el tiempo es constantemente provisional. En el encuentro entre Pina y Manfredi sabremos que Pina es madre de Marcello (Vito Annichiarico) y hermana de Lauretta (Carla Rovere), uno de los

¹¹ PIRRO, U.: *Op. cit.*, p. 316.

¹² GUARNER, J. L.: *Roberto Rossellini*. Madrid, Fundamentos, 1985, p.32.

personajes negativos de la película. Pese a su presencia episódica en el film, Lauretta va a tener un peso importante puesto que está vinculada a su amiga Marina Mari (Maria Michi), la actual compañera sentimental de Manfredi. Lauretta es retratada como una mujer inoportuna, impertinente, egoísta y banal. Pina, y en claro contraste a las aspiraciones burguesas de su hermana Lauretta, es presentada con un perfil político-social: trabajadora en paro por la usurpación de los nazis de la fábrica donde trabajaba, madre, ama de casa, obrera, solidaria con los débiles, antifascista y católica (en el momento que confiesa su creencia en Dios se incomoda al comprobar el recelo del ingeniero comunista, Manfredi) y por ello quiere casarse por la iglesia al día siguiente. Más tarde, cuando se confiese con Don Pietro en Via Casilina, el retrato de ella será matizado con algunos rasgos psicológicos y morales. Pina admite haber actuado de forma impulsiva al enamorarse de Francesco y quedarse embarazada. Esta confesión se efectúa en un largo *travelling* frontal, en plano medio, subrayando la empatía: el espectador comparte este momento junto con los personajes que se mueven ante la cámara, en clara connivencia con el realizador. Detrás de los protagonistas se advierte el túnel por el que pasa un tren expulsando un denso humo negro como premonición del trágico desenlace de ambos personajes.

Antes de ser ametrallada, justo en la última noche de su vida y en vísperas de su boda, asistimos a la escena amorosa con su compañero sentimental, Francesco (Francesco Grandjacquet), amigo de Manfredi y tipógrafo de profesión, comunista y miembro activo de la luha antifascista. A lo largo de esta secuencia, constataremos que las estrategias dramáticas del filme se alejan de las convenciones del cine clásico. La mujer pide cariñosamente a su novio sentarse en las escaleras para que puedan hablar en privado. La cámara los reencuadra en un plano general, pero a lo largo de esta acción se irá reduciendo el campo visual para intensificar la escena haciendo coincidir el plano más cerrado con el punto culminante. La emotiva conversación de la pareja está mostrada en un plano medio y dicho encuadre, largo en su temporalidad (dura 36 segundos), suspende el relato para otorgarle una gran intensidad. Luego la cámara sitúa a Pina frontalmente (y a su vez al público que asiste a la proyección), su mirada se dirige hacia la parte superior del encuadre, es decir, a su novio. Francesco aparece de perfil y su posición respecto a la cámara sugiere, de forma sutil, el papel de intermediario del propio narrador. Pero un primer plano de Francesco se delata como sujeto activo (a modo de trasunto del narrador implícito) para llamar a la conciencia en la lucha por la libertad. Esta declamación trata de interpelar simultáneamente a Pina y al espectador. El plano que cierra la escena muestra de nuevo a ambos. Por todo ello no interesaba

tanto fragmentar las réplicas de los amantes, para conducir al espectador a una demostración narrativa, sino mostrar en largos planos unos sentimientos que respirasen autenticidad. Si fuese una exposición más ficcional se habría practicado la alternancia de planos-contraplanos, de este modo se desarrolla más una lógica visual o de imagen y no una de carácter vital o experiencial. A lo largo de la íntima conversación evocan la época que se conocieron cuando eran vecinos. Sentados en las mismas escaleras hacen recuento desde el comienzo de la guerra de los años que han sido novios. Durante el monólogo Pina no ha apartado los ojos de su amado siguiéndole ciega y positivamente. El hecho de emplazar la cámara en Francesco de forma lateral sugiere una dirección de mirada hacia el espectador con la intención de exhortar a la esperanza de un futuro mejor gracias a esa lucha contra la opresión fascista. Un enfático primer plano de Francesco subraya las últimas palabras del monólogo: *“Por eso no debemos tener miedo. Nunca. Pase lo que pase.”* Al poco de manifestar estas últimas palabras Pina contesta que nunca tiene miedo (en primer plano, a punto de sollozar, para destacar la intensidad de la emoción).



Fig. 3. Francesco y Pina



Fig. 4. Plano Medio Francesco y Pina



Fig. 4. Primer Plano Francesco



Fig. 5. Primer Plano Pina

Estas manifestaciones se verán confirmadas al día siguiente, tras la redada y la muerte de una obrera y ama de casa. Pina está preparándose para la ceremonia nupcial, pero los nazis inspeccionan el inmueble, Francesco será detenido y Pina irá tras él impulsivamente y será acribillada por una metralleta. Su muerte quedará escenificada con una referencia a *La Pietá* de Miguel Ángel. La composición plástica de su muerte es netamente expresiva, sugiere una suspensión temporal al ser testigos de la tragedia. Como señala Jordi Balló “la suspensión tiene una función narrativa: es un tiempo que Rossellini segrega de la acción exterior, protagonizada por los nazis, para devolverlo a la acción interior, donde a través de la identificación gestual y táctil de las dos figuras se resume sentimentalmente el estado de ánimo de todo el pueblo”¹³. Sin embargo, existe una segunda e importante función narrativa: anticipa la muerte de Don Pietro que clausurará la película. El sacrificio llevado a cabo por una madre obrera y ama de casa tendrá su continuación en la muerte del representante de la iglesia, firme defensor de los oprimidos y un activo luchador antifascista. El hecho de que Pina muera cuando llevamos 53 minutos, prácticamente en la mitad de la película (en la secuencia 26), significa, pues, una audaz apuesta dramática en el relato. La singular circunstancia de dejarnos tempranamente tan huérfanos a causa de la muerte de “la mujer del pueblo romano”, tal como cariñosamente corteja Fellini a Anna Magnani en la clausura de *Roma (Roma, 1972)*, supone un duro golpe para el espectador al abandonar su identificación y, como consecuencia de ello, la complicidad con el personaje. Sin embargo, ya no es sólo por el mero hecho de su fallecimiento, sino por la forma despiadada, seca y falta de concesión alguna cara al espectador (después de haber sonreído con la escena cómica del sartenazo propinado por Don Pietro al anciano Bagio). La muerte de Pina, tan inopinada como abrupta, significa un negro presagio, teñido de pesimismo, en la resolución final de la película.

¹³ BALLÓ, J.: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000, p.44.



Fig. 7. La *Pietà* de Miguel Ángel.

Giorgio Manfredi, en cambio, se inspiró en los líderes comunistas de la resistencia: Giorgio Amendola y Celeste Negarville, alias Gino, frecuentaban el domicilio de Sergio Amidei. Amendola era muy buscado por los nazis. Regresó del exilio para dirigir la lucha clandestina en la capital. Respecto a Negarville, era un viejo amigo de Sergio Amidei y fue una importante figura de la Resistencia, convertido, tras la liberación, en subsecretario de exteriores durante el primer gobierno después de la ocupación alemana. El personaje de Manfredi tiene, también, algunos rasgos autobiográficos del propio Amidei: se alojaba en la pensión próxima a la *Piazza di Spagna* y mantenía una relación amorosa con Maria Michi, la joven intérprete que encarna a Marina Mari -la pareja sentimental del líder comunista en la película-, con quien sufría similares veleidades. Giorgio Manfredi será presentado por primera vez a través de su enemigo, el mayor Bergman (Harry Feist), que lo tiene vigilado y sabe de su destacado papel en la Junta Militar de la Resistencia. En la siguiente secuencia veremos su semblanza humana. Durante la visita a la casa de Pina, en busca de un escondite, recordará su pasado, no demasiado lejano y feliz, pero ya extinto: un hombre enamorado y decepcionado por una mujer que no ha correspondido a sus expectativas éticas y vitales. El monólogo de Manfredi evoca el primer encuentro en el que se conocieron (estaban en una pizzería y Marina era una joven alegre, valiente y algo inconsciente, que no se atemorizaba con los bombardeos). La guerra ha cambiado negativamente a su novia mediante el escaso sentimiento solidario hacia la Resistencia y la falta de convicciones morales), lo que augura un final inmediato en su relación, cosa que así ocurre poco después. El bloque central del film termina con la liberación de Francesco, que ha sido organizada por Manfredi. El

rescate de Francesco adquiere un importante valor simbólico por la metonimia utilizada: Francesco se mezcla con los personajes anónimos siendo uno entre muchos que tomará las armas para reunirse con los partisanos y, en particular con Manfredi. Del motivo de *La Pietà* se pasa, a través de un encadenado, a Manfredi y a un nutrido grupo de la Resistencia que cerca a los nazis en las afueras, concretamente en la Expo (EUR) de Roma. Al fondo de la imagen, donde espera el líder comunista junto a sus compañeros, se recorta el *Palazzo della Civiltà del Lavoro*. La oposición directa entre este edificio, representativo del régimen dictatorial, y la figura del comunista ejemplifica el planteamiento de Rossellini: el sacrificio de su vida contribuye a la conquista de la libertad. La relación figura-fondo provoca un juego interactivo entre ambos elementos visuales. La aparición en primer término de Manfredi queda más resaltada por la antítesis que subyace entre los elementos compositivos de las imágenes.



Fig. 8. *Palazzo della Civiltà del Lavoro*

Durante el interrogatorio a que es sometido el ingeniero comunista Manfredi se nos informa de los movimientos políticos clandestinos del Centro Militar Badogliano. Esta organización luchaba contra los nazis y los fascistas en nombre de la monarquía representando a Vittorio Emanuele, preservaban el estado monárquico y negaban la ruptura entre el estado fascista y el nuevo gobierno democrático tras la liberación del país.

Manfredi se identifica en el interrogatorio con un nombre falso (proporcionado por Don Pietro): Giovanni Episcopo. El nombre alude al personaje de la novela homónima de Gabriele D'Anunzio, publicada en 1892, y se aleja completamente del perfil heroico de Manfredi¹⁴. El oficial Bergmann lee en voz alta los documentos personales sin creerse lo que pone: nacido en Bari, comerciante. Conoce perfectamente al ingeniero comunista en su actividad clandestina, lo identifica con uno de los Jefes de la Junta Militar del Comité de Liberación Nacional, vinculado con el Centro Militar Badogliano. El mayor Bergmann le presiona para que pueda proporcionar detalles acerca de su organización pero se negará a delatar a nadie. De manera coherente a la muerte de Pina y a la de Don Pietro, Manfredi será torturado mediante una imagen de clara inspiración cristiana, pues el motivo visual responde claramente a una crucifixión. Desde una perspectiva iconográfica podemos diferenciar dos niveles de análisis. Por un lado, tal y como señala Ángel Quintana, supone una referencia a la iconografía fascista donde se evidencia la “artificialidad de las representaciones hieráticas del cuerpo visto como estatua”¹⁵. Por otro, constituye un motivo visual evidente de raíz cristiana. Así pues, los dos personajes sociales: Pina, la madre obrera y Manfredi, un comunista, simpatizante badogliano, son mostrados como figuras mesiánicas al ser equiparados a la figura de Cristo.



Fig. 9. Crucifixión de Manfredi

¹⁴ El propio Aldo Fabrizi encarnó este personaje en la película *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947) de Alberto Lattuada.

¹⁵ QUINTANA, A.: *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas, 1995, p. 73.

Si Manfredi representa la figura individual de la lucha dentro del fresco histórico, Francesco será quien ocupe una proyección colectiva. Es el hombre de la calle, instruido, sencillo y con sensibilidad. Forma parte de la trama coral y es el personaje que se salva al final como figura esperanzadora de la lucha antifascista. Carece de referentes reales, sin embargo le ha sido concedido un papel activo en la lucha represiva cuando los nazis lo detienen y poco después es liberado por los partisanos. Significativamente aparece por vez primera en la imprenta clandestina de *L'Unità*, plataforma del PCI (Partido Comunista Italiano), mostrada cual si fueran unas catacumbas, lo que nos remite de nuevo a la iconografía cristiana. Acomete con sencillez y humanidad su relación paterno-filial con Marcello, hijo de Pina. La despedida de ambos en el patio de la Iglesia de San Clemente ayudará a salvar a Francesco y sugerirá el reencuentro al término del relato, pese a no quedar plasmado en las imágenes que cierran la película. Francesco es el vivo retrato de tantos hombres que quedaron viudos a causa de la opresión fascista.

Don Pietro (Aldo Fabrizi) está inspirado, en un sacerdote cuyo seudónimo fue Don Papagallo, un personaje popular de la época que procuró documentos falsos a los perseguidos por los nazis. También, como se sabe, Rossellini iba a realizar un documental sobre la crónica del cura Don Giuseppe Morosini, que fue fusilado por los alemanes durante la ocupación. Este documental lo quiso hacer antes que el guión de *Roma, ciudad abierta* comenzase a tomar cuerpo. Así pues, la creación de Don Pietro Morosini es la suma de estos dos personajes verídicos y tal fusión no hizo más que convertir al protagonista en una figura más verosímil. De hecho, el cura (Don Papagallo) fue testigo del propio rodaje pues requirieron usar su iglesia: Rossellini confiaba en que el heroico pasado de este sacerdote sirviera para convencerlo de ceder la vieja y humilde iglesia que tenía en el Trastevere con objeto de rodar los planos necesarios. De modo que Rossellini se llevó a Fabrizi vestido de cura para persuadir al pobre sacerdote de sus serias y respetuosas intenciones. El cura finalmente accedió y asistió conmovido al rodaje de la película al recordar sus propias vivencias. Don Pietro, cuyo nombre ya nos remite al primer representante apostólico de la Iglesia, bien puede tener vinculaciones históricas con Luigi Sturzo, el primer sacerdote convertido en una figura política: primer alcalde de Caltagirone en 1905 y luego secretario general de Acción Católica (1915-1917), para, finalmente, crear el Partido Popular Italiano en 1919, que fue el antecedente de la Democracia Cristiana. Por último debemos tener en cuenta la fuerte impregnación de la educación católica que hay en la vida social italiana.

El mayor Bergmann es el trasunto del comandante Kappler, un oficial de la Gestapo que estaba a las órdenes del General Maltzer. Este comandante alemán fue el máximo responsable de las tropas nazis durante la ocupación de Roma. La documentada y mencionada novela de Ugo Pirro¹⁶, da buena cuenta de su intervención en la capital italiana. Alojado en el Hotel Excelsior y cerebro de las actividades represoras efectuadas en otro hotel, llamado Flora y próximo a Porta Pinciano, habilitó las instalaciones a modo de oficinas de policía. Los alemanes recibían en las dependencias del mencionado hotel a espías, fascistas y traían a enemigos, sospechosos, judíos e inocentes. Allí, las víctimas permanecían poco tiempo ya que tras el toque de queda eran trasladados a Via Tasso, el lugar donde se torturaba a la gente. El oficial Kappler, fiel delegado de Maltzer, fue muy temido por los romanos debido a las torturas que ordenaba ejecutar, además de organizar y dirigir la matanza de las canteras o *Fosse Adreatine*. Una de las anécdotas más jugosas que narra el guionista y escritor de *Celuloide* sobre este personaje es la proposición que hizo a Vittorio De Sica para que se trasladara a Venecia con el fin de participar en la cinematografía fascista italiana. De Sica tuvo la coartada de estar colaborando con el Vaticano en la desconocida película *La puerta del cielo* (*La porta del cielo*, 1944). El oficial Kappler fue tristemente famoso, tan odiado como temido. Sobre todo a raíz del grave suceso ocurrido el 23 de marzo, en la Via Rasella, donde se llegó a cabo el atentado contra las fuerzas de ocupación alemanas y en el que murieron 32 soldados nazis. Este atentado fue organizado por un comando de 17 miembros pertenecientes al Comité de Liberación Nacional (CLN). El objetivo era sabotear los actos programados en el vigésimoquinto aniversario de la fundación del Partido Fascista. Entre los responsables del ataque se encontraba Rosario Bentivegna (hoy en día un respetable médico laboral), que vestido de barrendero, llegó a la via Rasella empujando un pequeño carro en cuyo interior escondía 18 kilos de explosivos. Las represalias de la Gestapo a causa del atentado fueron muy severas ya que fusiló, por cada soldado alemán asesinado, a diez prisioneros políticos de la prisión de *Regina Coeli* en las *Fosas de Adreatine*. El máximo responsable de esta ejecución colectiva fue el comandante Kappler de las SS. Rossellini hace una clara alusión a estos hechos en su último largometraje, *Anno Uno* (1974), película que consideramos la otra cara de la moneda de *Roma, ciudad abierta*¹⁷. En ella se exponen los acontecimientos históricos desde

¹⁶ PIRRO, U.: *Op. cit.*, p. 14.

¹⁷ FERRANDO, P.: *Roma, ciudad abierta*, Valencia/Barcelona, Nau Llibres-Octaedro, 2006, p.33.

los últimos coletazos de la guerra hasta 1954 y la figura principal que entronca todos estos acontecimientos es el líder democristiano Alcide De Gasperi.

Hay, sin embargo, un arriesgado e interesante personaje negativo, que encarna el retrato humano de algunos oficiales nazis escépticos ante el papel que están tomando en la guerra. Es la antítesis del mayor Bergmann. Mientras Manfredi está siendo torturado, el mayor Bergmann acudirá al salón de juegos para relajarse. Sin embargo, el oficial Hartmann le recordará a éste que veinticinco años antes (en la I Gran Guerra) dirigía una compañía en Francia y creía que los alemanes eran una raza superior; ahora, sin embargo, su lucidez le obliga a beber “*para olvidarlo todo*”. Habla con rabia de que lo único que hace el país es “*matar... matar... Hemos sembrado Europa de cadáveres... ¡Esta guerra sólo consigue aumentar el odio! ¡El maldito odio! El odio nos exterminará... sin esperanza...*” En suma Hartmann no es sino la negación de la memoria heroica; el alcoholismo es el rasgo metonímico que define a este personaje.

El otro importante personaje negativo del relato, sacado de los sucesos reales, fue el jefe superior de la policía fascista, llamado Caruso y que protagoniza Carlo Sindici. Caruso fue un personaje público muy odiado tras la liberación. Este colaboracionista de los nazis fue fusilado, en cumplimiento de la sentencia en *Forte Bravetta* tras un juicio que rodó Luchino Visconti¹⁸. Este personaje podría representar lo más próximo a la clase burguesa. Es el único que goza de comodidades, capaz de brindar regalos (café, flores) muy preciados en contraste a la escasez de géneros en la guerra.

Por último, debemos mencionar a los niños de la postguerra. Estos personajes anónimos de la vida real intervinieron activamente en la lucha antifascista y Roberto Rossellini consideró que la historia de estos jóvenes combatientes era un buen material para desarrollarlo como uno de los episodios del proyecto original *Storie di ieri* (*Historias de ayer*). Los niños son uno de los actantes más representativos del *neorrealismo* italiano (véase en *Sciuscià* y *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica, 1946-48), aunque también dentro de la filmografía de Rossellini (*Paisà*, 1946; *Germania, Anno Zero*, 1947): en ambos casos se les confiere un rasgo similar, cuando no

¹⁸ Me refiero al áspero documental *Giorni di Gloria* (Días de Gloria, 1945). En realidad Visconti no fue el único que lo dirigió. Mario Serandrei, Marcelo Pagliero y Giuseppe De Santis también se responsabilizaron del documento filmico. En él mostraban diversos episodios de la lucha resistente, la sublevación popular, la opresión nazi así como sus ramificaciones fascistas.

idéntico, pues representan, simbólicamente, el futuro de la libertad. El niño *neorrealista* presenta cualidades de madurez, muy próximos a los comportamientos de los adultos, como si la infancia hubiese sido arrancada o anulada de cuajo. Son niños sin infancia que conocen prematuramente la muerte, la lucha por la supervivencia, las injusticias sociales y la guerra. El ejemplo más radical lo podemos encontrar en *Alemania, año cero* (*Germania, Anno Zero* 1947), cuyo punto de partida nace del homenaje que rinde a su hijo Romano tras fallecer en Barcelona unos años antes de esta película.

En suma, la integración de personajes y sucesos verídicos de la trama facilitaron, en buena medida, la humanización de los personajes. Esta carnalidad de los intérpretes era, por tanto, dimanada de la traslación de la propia realidad a la película. A los avisados espectadores y ciudadanos de la capital italiana, no les resultaba demasiado difícil poder identificar los referentes verídicos. Por tanto, esta decidida inclinación, por parte de los responsables de *Roma, ciudad abierta*, de trasladar de forma muy próxima los acontecimientos históricos recientes, obedecía a una clara operación de apelar a la conciencia del público sobre los hechos reales. La película de Rossellini finaliza con la inscripción de la memoria –histórica y vivencial- en el relato; la MEMORIA en letras mayúsculas, a través, precisamente, de la mirada de los niños que, tras contemplar la muerte de Don Pietro, regresan al centro de la ciudad. La apertura del espacio, una mirada sencilla sin obstáculos, instancia que se erige a modo de testigo imparcial sobre los hechos presentados, y su propio caminar, nos señala, de manera icónica, la necesidad del recuerdo por parte de las generaciones futuras que, en una búsqueda de su propia identidad, habrán de recuperar ese pasado-presente. Si algo define los regímenes totalitarios es la fractura del recuerdo: la vuelta a los orígenes en busca de una identidad diferenciadora y, más aún, excluyente y, sin embargo la anulación de la conciencia global en el aquí y ahora. El texto filmico de Rossellini comparte con Hemingway y Faulkner la técnica narrativa a partir de pequeñas situaciones – no hay que olvidar el carácter fragmentario de esta película- priorizando la focalización externa con la finalidad que señalaba Faulkner, en *Luz de Agosto*: “la memoria cree antes que el conocimiento recuerde”. Por otra parte, el mito, en su atemporalidad universal, nos avisa de que no hay nada más terrible que una muerte sin memoria. Como señala Gérard Wajcman, la prohibición de Creonte de enterrar al hermano y enemigo muerto en la Antígona de Sófocles, hace que “su cuerpo será abandonado al sol, al viento y a los perros, dejado sin lugar,

sin huellas, sin llantos, sin ruido, sin nombre”¹⁹ y anticipa, bajo la envoltura del mito, la huella mnémica de este siglo.

¹⁹ WAJCMAN, G.: *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 223.